

LA RETÓRICA DE LA PASIÓN EN LA COPLA

Francisco Linares Alés
Universidad de Granada

Introducción

De una comunicación a un congreso internacional siempre es de esperar que esté soportada por una investigación, y que la metodología de esta se explicita hasta el punto de que las ideas vertidas en pocas páginas puedan ser a su vez comprobadas y, claro está, revisadas si se da el caso, dentro de los cauces de reflexión propuestos.

Lo que seguidamente se expone sobre la copla parte de lo sugerido por el propio título de este X Congreso de Análisis Textual: De cómo la copla canta el deseo de la mujer. Los términos “deseo” y “mujer” ya convocan sugestivas preguntas que nos llevan por sendas vías de indagación confluentes con las de la copla, pero he preferido atenerme a la cuestión del deseo, entendida bajo la óptica de la pasión, tal como se plasma en el entramado discursivo de ese híbrido de texto verbal, música y escenificación –en el caso de que esta se dé-, que nos proponemos estudiar. La imagen de la mujer, como la del hombre, no es ajena a esta representación de la pasión amorosa, dado que en la dialéctica identitaria entre lo masculino y lo femenino pesa como condicionante a quién se le atribuya, y de qué forma el protagonismo del deseo. El sintagma “el deseo de la mujer” presenta una preposición “de” que indica tanto que la mujer es sujeto de deseo como objeto del mismo. Esta ambigüedad es significativa de la medida en que el deseo problematiza la posición de un género con respecto al otro, incluso cuando se trate de un deseo homoerótico.

Metodológicamente, aunque llevo estudiando durante años el fenómeno de la copla, he visto necesario –y más tratándose de un análisis textual- formar un corpus suficientemente fiable de textos cuya pertenencia al género sea razonablemente admitida. Entre los numerosos trabajos de los que disponemos sobre el tema que nos ocupa, no he encontrado ninguno que se base en un corpus, pues el de Hurtado Balbuena (2003) se limita a las coplas de *Poemas y canciones* de Rafael de León (1997), que solo representan, además, una parte de ellas. Con intención de progresar en la respuesta a esa exigencia, he reunido un conjunto de coplas, unas 400, que he analizado pero sin someter las comprobaciones a una sistematicidad estadística. El número es escaso, posiblemente menos de un 1% del total de coplas que se debieron registrar y cantar en el periodo que va desde finales de los años veinte hasta nuestros días. Sin embargo, he contado con coplas ya seleccionadas con un criterio de calidad, éxito, y en cualquier caso de representatividad con respecto al género artístico: las mencionadas de Rafael de León, las recogidas en el *Cancionero General* de Manuel Vázquez Montalbán (1972), o las aproximadamente cien que recoge y comenta Manuel Francisco Reina (2009). También una parte de las más de mil que ha publicado Carlos Jiménez en su canal de Youtube, con acompañamiento de texto y comentario.

Como mis observaciones versan sobre patrones textuales –lo que podemos llamar convenciones del género-, han quedado relegadas las constataciones genéticas e históricas, así como las sociológicas. He preferido atenerme a un

transfondo antropológico cultural, de más largo alcance y con raíces en la biología, que contribuye a explicar la elaboración del deseo erótico y la pasión bajo la forma de la copla. No obstante, determinadas observaciones textuales no son generalizables y se han de explicar en razón de las coyunturas históricas y sociales bajo las que dichas determinantes antropológicas se concretan.

Como digo, he preferido en este estudio fijarme en la *pasión*, es decir, en la manera intensa y exacerbada con que se representa el deseo amoroso. Ese carácter apasionado del deseo amoroso es lo que revela más agudamente sus lados activo y pasivo, posesivo y generoso, constructivo y destructivo, alegre y apenado; positivo y negativo en definitiva (Pujante, 2017). Pero pasión supone movimiento de un estado a otro, y comunicación de esos estados de un sujeto a otro. Como entendemos que esos movimientos anímicos, no solamente son contados y descritos por la copla, sino que con ello también busca su efecto de suscitarlos en sus destinatarios implícitos, por eso es preciso plantearlo bajo los términos de su *retórica de la pasión*. A la respuesta por simpatía del destinatario –cuando se da en una relación intradiagética en la copla-, o por el oyente de la copla, la llamo *compasión*, en el sentido más general de corresponder a los movimientos anímicos que suscita la pasión representada. Pero también *compasión* en el sentido de ‘hacerse cargo del padecimiento de otro’, pues como se verá, insistiré en el lado del sufrimiento que conlleva el deseo amoroso con la culpa que convoca, y la necesidad de que el otro –y el espectador de la copla- asuma ese dolor y culpa, y exonere al apasionado.

1. Retórica de la copla: comunicar la pasión

La copla puede ser estudiada como texto, con la conceptualización y diferenciación de niveles o dimensiones que permita entender su constitución y funcionamiento. Ciertamente es un texto de carácter plurimedial y pluridiscursivo, en el que interviene palabra, música y, cuando se da el caso, escenificación; pero esto no afecta a la parte fundamental de la teoría del texto. En el cuadro que sigue se diferencian en la columna de la izquierda las dimensiones textuales, y se ponen en correspondencia aproximada con las partes de la retórica –en la columna central- y con el proceso de comunicación de la pasión.

Dimensiones del texto	Partes retóricas	Comunicación de la pasión
SEMÁNTICA Temática, Referencialidad	INVENTIO	PASIÓN
SINTAXIS Estructura, Modo	DISPOSITIO	ACCIONES= PSICODINÁMICA
SINTAXIS Medios	ELOCUTIO	LÉXICO E IMÁGENES
PRAGMÁTICA Comunicación	ACTIO	EFEECTO COMPASIÓN

Podría servir tanto para el texto que profieren los personajes como para el emitido por letrista y compositor con la ejecución de los intérpretes. En el primer caso, en la intradiégesis, un sujeto personaje comunica a otro su amor hasta con canciones, y puede o no ser correspondido, o incluso que se cambien las tornas. En el segundo caso, el sujeto enunciador de la copla, comunica en nombre propio o del

anterior personaje su pasión a un destinatario implícito con el cual se puede identificar el oyente o espectador.

2. Semántica: el deseo y el amor (*inventio*)

2.1. Semántica elemental

“Deseo” es un término apropiado para identificar la temática nuclear de la copla. Corresponde a esa visión intensa y avasalladora del amor que nos presenta, pero el amor posee otras variables semánticas que en adelante se especificarán. Para la dilucidación de la semiótica elemental, el deseo – concepto más propio de la psicología- conviene asimilarlo a la modalidad del *querer*, aunque en ocasiones el deseo sea contrario al acto voluntario (Greimas y Courtés, 1982: 116-117; 330).

No es difícil observar que el querer es un estado potencial del sujeto enamorado, y aun perteneciendo en este sentido a la modalidad del *querer*, es también acto amoroso, y se puede entender también por eso dentro de la modalidad del *hacer*.

En el primer sentido, el querer tiene como opuesto o contrario el temor, y en el segundo el opuesto es el desamor, que hay que entenderlo como daño o cualquier otra acción contraria al amor.

El querer, como modalidad volitiva, se ha de considerar con el contrapeso del deber, como modalidad deóntica, pues cuando este responde al deseo o es consumado por una relación de poder, se hace lacerante el conflicto entre el querer y el deber, con toda la presión que las instancias morales meten.

El querer en cuanto realización, es decir, el amar de facto, presenta rasgos semánticos y figuraciones muy variadas, además de presentar la característica exacerbación con que se presenta en la copla. Dicho de un modo sintético, el amor puede darse a partir del poder y consecuente posesión de la persona amada, pero también como un no poder hacer que deja al querer en mero deseo. Este amor no realizado, que también se puede entender como realizado en la pasividad, es clave en ciertas representaciones del amor, como esta de la copla. Se trata de un amor que, más allá de excitar el deseo en el otro, convoca al deber, y posee una gran fuerza para la persuasión porque marca el camino del amor “verdadero”, y señala al corrompido por el egoísmo y la posesión material.

2.2. La fuente de la argumentación

En dicho amor, como vivencia pasional, se fundamenta la persuasión amorosa.

Decía Aristóteles en su *Retórica* que la persuasión se basa en tres pilares argumentales: el *ethos*, el *logos* y el *pathos*. El primero tiene que ver más con la credibilidad del que habla, el segundo con la lógica de lo dicho y el tercero con el sentimiento que suscita en el oyente. En la copla predomina el *pathos*, y podemos decir que la copla utiliza argumentos patéticos. El *ethos* y el *logos* funcionan de forma complementaria (1). Precisamente la idea que vertebra esta comunicación (sobre la retórica de la pasión en la copla) es que el amor pasión es tema dominante y factor de estructuración.

El argumento de la copla, al igual que el del discurso (del retórico, pero también del discurso en general), es tanto la materia o temática tratada como la disposición de la materia (2).

La pasión o pathos, lexema que incluye semas de pasividad y de pasaje, es un estado sobrevenido, que supone la alternancia entre los opuestos que antes fueron mencionados, sobre todo amor/temor. Tales estados psíquicos pueden verse exteriorizados mediante gestos y palabras, más o menos voluntarios, y así, expresándolos es como se comunican a los demás.

En la copla los rasgos físicos y acciones pasionales son descritos por el sujeto enunciador de la misma, y además, presenta voces de otros sujetos que en el interior de la copla hacen otro tanto para destinatarios internos. El sujeto de la copla lo hace para un destinatario implícito con el que se puede identificar el oyente, pero tal discurso está marcado en alguna medida por la emotividad de la materia o de las voces internas, y así logra su propósito, que como decimos es fundamentalmente emotivo.

Como en la lírica, encontramos descripciones de estado, soliloquios y diálogos, sin embargo la comunicación de las pasiones y los cambios de estado entre los sujetos internos, así como la potencialidad persuasiva del enunciador de la copla requiere de la progresión de la fábula con el recurso de la narración. De ahí la característica forma narrativa de la copla, pues es en el proceso, en el movimiento (en retórica al devenir pasional se le denomina *movere*), donde basa su potencial discursivo.

Sobre la base del tema pasional, el argumento narrativo de la copla es uno de sus más poderosos recursos argumentales.

2. Sintaxis: estructura y figuración (*dispositio* y *elocutio*)

2.1. Estructura

Sobre lo ya anticipado sobre la estructura de la copla, debemos tener en cuenta para la explicación de la estructura narrativa de la copla, las dos dimensiones del relato: la historia y la actividad narradora de esa historia. La primera, la historia, no es otra cosa que el proceso pasional que se manifiesta en la copla (lo podemos llamar programa pasional). La segunda, la actividad narradora, se sitúa, y sitúa a su vez al oyente, con respecto a ese proceso pasional (3). En este posicionamiento discursivo se cifra el calado retórico e ideológico.

¿Cuál es este programa narrativo pasional u orden pasional? Aunque es perceptible de manera general en la copla, lo podemos ver de forma ilustrativa en el texto de algunas de ellas. Por ejemplo “No me quieras tanto” (Youtube, Gracia de Triana, “No me quieras tanto”). Ahí la mujer cuenta desde la perspectiva de una mujer que padece porque ama y no es amada, pero nos interesa la peripecia de la historia que relata: en una primera fase de la historia, cuando ella decía “no me quieras tanto”, era amada y no amaba; después ella es la que ama y es el destinatario de su amor quien le dice “no me quieras tanto”. Lo mismo, desde una perspectiva masculina encontramos en “Chiclanera” (Youtube, Carlos Cano, “Chiclanera”).

Se puede mostrar igualmente como amor a la tierra patria, lugar de los amores, que desde la lejanía no se deja alcanzar. Así en “Mi pena” (Youtube, Miguel de Molina, con letra y música de Kola y Castellanos, respectivamente, “Mi pena”). En este caso aventuras amorosas en el pasado aparecen aludidas como causa del amor que el enunciador mantiene por su tierra.

El proceso, en términos generales se puede describir del siguiente modo, teniendo en cuenta también que, como ocurre en la canción anterior, el deseo amoroso se suele representar también como pena o castigo, y también como culpa.

El sujeto del deseo amoroso –téngase en cuenta que deseo y amor significan actividad y pasividad a la vez- vive su deseo como un padecer, que lleva anejo el fantasma del castigo y con él, el de la culpa. El objeto, destinatario de la manifestación de ese deseo amoroso, puede obtener de dicho deseo un conocimiento compasivo, o bien hacer caso omiso. Pero si se compadece, a él se le presenta también el fantasma de la punición y de la culpa. Si el que ama y siente el padecer y el castigo (se autocastiga incluso) transmite al otro ese amor y padecer, este otro a su vez asume el padecer y la culpa, liberando a aquel. Pero aquél pasa a ser susceptible de tener que asumir de nuevo el padecer y la culpa de este otro, y así en un proceso sin fin. Es lo que en la copla se puede entender como transferencia del penar, y con ella, de la culpa. Los enamorados tratan de persuadir a sus pretendidos diciéndoles que penan por culpa de ellos; y ellos, asumiendo la culpa, asumen el penar. Esto puede llegar a extremos exagerados de imaginar la propia muerte: “con un cuchillo yo me abriría/ para que vieras mi corazón/ y qué penita que te daría/ al verlo negro como el carbón” (“Pena mora”, de Quintero, León y Quiroga).

Esa transmisión de la pena y la culpa se puede representar también en el plano de la realidad y no meramente de la imaginación de los personajes: el que ama y no es correspondido por otro, puede descargar el castigo que recibe infligiéndoselo físicamente a ese otro o a un tercero, matándolos. Se puede ver en “Lola Puñales” (Youtube, Concha Piquer, “Lola Puñales”). Pero la muerte de este otro conlleva el castigo –infligido por la ley y el orden social- del matador. De este modo a su vez el matador se somete a la compasión de ese orden social que se ve en la tesitura de aceptar que la ampliación del sufrimiento en la cárcel es la prueba de la verdad de ese amor y de la fuerza espiritual que lo llevó al asesinato. Se le traslada al público, que encarna la razón social pero también es sujeto pasional, la tesitura extrema de desentenderse o compadecerse. La compasión es asunción de la culpa y exoneración del penado. Desentenderse es sumirlo más aún en el sufrimiento... y acabar viéndolo aun más digno de compasión.

2.2. Una explicación del proceso pasional.

¿De dónde proviene y se alimenta esta espiral? Radica en las restricciones que, según Freud, la cultura impone a los impulsos libidinales. También de la exogamia a la que según Lévi-Strauss, obliga la cultura.

Dice el creador del psicoanálisis en *El malestar en la cultura*, que debido a una pervivencia de los comportamientos infantiles en edades posteriores la contrariedad o frustración se vive como un castigo del padre por haber sido hijos malos. Ocurre –dice- que mientras el ego, al satisfacer sus deseos, se relaja, por su parte la contrariedad o frustración de los deseos crea en el individuo la sensación de culpa, provocando la renuncia a su ego y haciendo que se vuelva más severo consigo mismo, más atento a sus deberes. Es decir, cuando alguien no puede realizar su deseo o lo ve amenazado, entiende la situación como consecuencia de lo culposo del mismo, y reconocerse en esa situación supone acatar la voluntad del padre y descargar, purificar la culpa. En este culparse uno mismo por las propias desgracias se sustenta la ética de las religiones monoteístas.

Pero la cultura que en términos freudianos reprime y toma a esa instancia parental como autoridad, se ha formado según Lévi-Strauss, a partir del tabú del incesto y la obligaciones que surgen de la exigencia básica que es la exogamia. Tenemos entonces una explicación complementaria de la angustia provocada en la cultura por el deseo, que vendría provocada precisamente por sentirlo no

orientado en la dirección impuesta por la sociedad y la cultura. Igualmente tenemos una explicación de la necesidad de purificar el deseo, es decir de sentirlo canalizado como amor desinteresado en todos los casos en que la sexualidad esté vedada (Erich Fromm).

Se observa en “Amante de abril y mayo”, que es una canción en la que el enunciador y a la vez personaje femenino exalta un deseo amoroso cumplido (Youtube, Concha Piquer, “Amante de abril y mayo”). Con esta canción, en principio parece que estamos ante un caso de exclusivo disfrute amoroso, fuera de la institución del matrimonio, y por tanto, como amor ilícito, vigilado y penado. No es difícil ver también, aunque sea muy atrás, el fantasma del incesto, pues ella es una mujer madura y él es muy joven. Aunque no hay autorrepresión, proyecta una escandalosa imagen de contravención social, que hace más doliente la pasión amorosa; pero todo vuelve al cauce de la ley del padre cuando se cuenta que se casan por la Iglesia (sorprendentemente no capta la simpatía del oyente por el sufrimiento del amor, sino por el contagio erótico; y seguramente la canción superó la censura porque esta mujer cuenta con solvencia económica y mayor libertad al tener un estatus social superior, y porque ninguno de los dos está comprometido con otra persona).

Cuando el proceso incluye a tres y el conflicto se da entre hombre y mujer más otro hombre o mujer (en el caso anterior ese tercero está constituido por las mujeres murmuradoras), las motivaciones, acciones o inhibiciones provocadas por la prohibición se hacen más evidentes. Aunque puedan darse todo tipo de combinaciones en el conflicto, en el imaginario siempre se hallan presentes un esposo (o hijo o padre) y un querido que rivalizan en nombre del orden social y del deseo amoroso respectivamente; también una esposa (o hija o madre) y una querida que rivalizan igualmente en nombre del orden social y del deseo amoroso. Esto significa que aunque el varón siempre tiene una cara legal y otra pasional (la que corresponde a la modalidad del deber y la del querer) la pasión borra esas caras que el lenguaje tan claramente diferencia: la del marido y el amante. Igualmente ocurre con la mujer esposa y amante. Por eso las sociedades más autoritarias moralmente resaltan paradójicamente esta diferenciación y acaban creando la institución de la querida en paralelo a la del matrimonio.

Laten esos imaginarios de temores y punitivos en las relaciones personales, pero se suelen resolver en la edad adulta y no ser obstructivos. Sin embargo en situaciones de frustración, producida precisamente porque como ocurre en el periodo franquista, se viven prohibiciones muy fuertes y se mantienen los diques sociales según los cuales uno o una es alguien –marido, mujer, padre, etc.- y no un cualquiera, la frustración agudiza la exigencia moral y la sensación de culpa.

Así cualquier relación amorosa es angustiosa y expiativa porque aunque a lo lejos, sobre ella planea la prohibición (Freud), que es la del incesto en su origen (Lévi-Strauss). Podríamos decir simplemente que en la relación con un cualquiera o una cualquiera planea la contravención del respeto al hijo o de este a la madre, y en definitiva, al padre.

Que la relación amorosa en la copla se imagine como expiativa por incestuosa es algo que quizás nos resulte chocante, pero se puede comprobar en algunas coplas y en otras manifestaciones literarias. Por ejemplo en la copla “Salvaora”, cuyo título es el nombre antifrásico de la protagonista, se sugiere una

rivalidad edípica: “Tengo mi niño embrujao/ por culpa de tu querer/y si no fuera casao/contigo me iba a perder”.

Otro ejemplo de este tipo de fantaseamiento de la relación hombre-mujer, es la obra de teatro *El doncel romántico*, que su autor Luis Fernández Ardavín (1927) llama folletín y sitúa en un ambiente de alta sociedad del Madrid romántico. Este es el argumento:

Carmen Sevillano tiene un hijo fruto de un amor ilícito y lo cría otra persona. Pasando el tiempo, madre e hijo se encuentran y, sin conocerse, se enamoran. Ella, en cuanto descubre la identidad del hijo, se arrepiente de su adulterio y sufre por el amor carnal que muestra a su hijo. Cambia, pues, de vida y castiga su cuerpo para que, espiritualizada, su hijo la quiera con un amor tan puro como el de ella hacia él, pagando con su sacrificio la culpa en que ha hecho incurrir al hijo. Este, que al tiempo que la desea la infama y la desprecia, en cuanto que por el sufrimiento de la madre la reconoce como tal, al no poder evitar amarla se suicida para que no la manche su deseo carnal.

No hace falta mucho más. Es una fábula ilustrativa de cómo en la pasión culposa expiatoria y en esa transmisión de la culpa que consideramos que plasma la copla, late el imaginario de la prohibición y el castigo por el incesto.

La figura del padre aparece muy poco en el corpus que hemos manejado. La instancia parental, equivalente a la ley y la sanción, puede ser asumida tanto por la mujer como por el hombre en cuanto sujetos del amor culposo. Ambos se ven en la situación de expiar la culpa y recibir el perdón del *padre* que está encarnado en el otro componente de la pareja. Pero es la mujer, al sufrir más restricciones en la realidad social –y ver más frustrado su deseo-, quien más intensamente vive esa sensación, y por tanto quien más intensamente apela a la ley del padre. “No me mires a la cara” es una copla representativa porque es la mujer misma, quien dirigiéndose al marido a quien ha traicionado le pide el castigo. También “María Magdalena”, aunque en este caso se cuenta la historia desde el lado masculino (Youtube, Estrellita Castro, “María Magdalena”).

En este mundo de pasiones la mujer tiene más protagonismo por ser presentada como sujeto pasional por antonomasia, pero precisamente por eso de nuevo aparece defendiendo el principio de autoridad. En “La niña de Puerta oscura” y “La Loba”, por ejemplo, es la mujer protagonista quien encarna la instancia parental al denunciar que sufre por causa de un hombre amante que no ha querido cumplir como esposo y padre (Youtube, Mari Fe de Triana, “La loba”). Estas madres en las que el deseo y la seducción se han tornado en sacrificio, son las mujeres que quiere el *padre*. En otros casos, como “Chiclanera”, es el hombre quien pide compasión a la mujer situada en posición de autoridad parental. Aparece como el equivalente masculino de la mujer pasional que se arrepiente.

Se observa que la posición de la mujer es muy desventajosa porque se enaltece con el penar, pero al mismo tiempo halla en esa posición su poder de seducción. Como “mi gloria y mi penar” califica en alguna ocasión al amor. Semejante poder de seducción tienen en la copla los hombres que dejados llevar por el deseo encuentran a partir de él la expiación de su culpa: el mujeriego, el torero, el artista, el gitano, el bandolero, el sensible... El gitano, en especial, por representar lo atávico, racial, desprendimiento de lo material y fuerza pasional y anímica, se convierte en la copla de los años treinta en el más claro exponente de esta lógica sentimental (Youtube, Angelillo, “Los gitanos”), aunque tal gitanismo se atenúa y se esclerotiza en la época franquista.

2.3. Figuración

Hemos acabado el epígrafe anterior aludiendo al hecho de que la temática, la lógica de la pasión plasmada y su efecto persuasivo sobre el oyente, se particularizan a través de diversos actuantes, ambientes y todo lo que transmite la impresión de personajes con nombre propio que se desenvuelven dentro de su mundo particular. Aunque en una visión general como la presente no haya lugar para esta explicación, hay que tener en cuenta que en la coherencia semántica de la figuración de la historia (tanto lo que la semiótica llama figuración como la utilización de figuras retóricas) y el arte con que se lleva a cabo la elección y tratamiento de las palabras con que se vehicula, se juega en buena medida el resultado de la copla. A este nivel el arte de la música y la expresión corporal del intérprete que canta también redundan en la forma de significar la experiencia pasional.

Con un sola copla, de Rafael de León y Molina Moles con música del maestro Quiroga, basta para ejemplificar cómo la lógica de la pasión alcanza su figuración y con ella se completa su efecto. Se titula “La loba”, y comienza con una narración en tercera persona sobre una mujer que luego asume que le llamen “La loba”. Este personaje femenino tiene la ilusión de casarse –también se sabe después que ha gestado un hijo- pero su hombre la abandona. A partir de ese momento mantiene en secreto su frustración y se castiga a sí misma entregándose a la bebida. Exalta con ese aislamiento y su comportamiento huraño la verdad que la asiste frente al hombre que no cumple con su compromiso. Su autoridad sobre el varón se basa en haber penado por causa de ese poder que el varón representa.

En la figuración es llamativo el carácter particular y degradación física y anímica con los que se representa a esta mujer y su apodo de “La Loba”. También cómo asuntos prosaicos se cubren con menciones metafóricas o simbólicas rayando en el barroquismo:

La risa en los labios
la noche en el pelo
soñando vestirse de blanco azahar
y un día sus rosas
cayeron al suelo
con cuatro palabras, “no te quiero ya”.
A nadie dijo su historia,
y el barco de su alegría se hundió sin pena ni gloria
en el mar de la bebía.

Con dotes de actriz, María Fé de Triana la interpreta de manera muy efectiva, acentuando con sus gestos el patetismo que quizás la letra por sí sola no alcance a transmitir.

3. Pragmática: el acto de cantar (*actio*)

La temática sentimental (explicado en lo relativo a la semántica) se vehicula bajo una estructura narrativa (explicado en lo relativo a la dispositio y elocutio) que realiza la dinámica sentimental. En términos retóricos, es fundamental para la pragmática de la canción lo que la retórica llama *actio*, la ejecución, que al darse aquí en un espectáculo, bien conviene llamarle actuación.

Las voces, como hemos visto, pueden ser diversas en una sola copla; pero la entidad copla exige a un solo intérprete que se haga responsable de representar esas voces, incluso una posible voz coral, pues son escasísimas las coplas y los

casos de interpretación en que varios intérpretes ejecuten un diálogo o se cante a coro. Este intérprete es el responsable de recrear y transmitir, con el cante y acompañamiento orquestal, esa dinámica sentimental.

Pero lo más importante que hay que considerar respecto a la pragmática de la copla es que su carácter sentimental necesita que la misma dinámica interna –la que podemos llamar del contenido y la estructura textual verbal y musical– asumida por el/la intérprete la repita en su relación con el espectador. Mas esos sentimientos se transmiten modelados por el arte y la celebración.

Evidentemente, son diversos los sentimientos que transmiten las coplas, también una copla por sí sola, y todos ellos envueltos en un estado general de celebración exaltadora y fiesta. Pero se puede afirmar (en consonancia con el argumento central de la presente comunicación) que ese sentimiento apasionado y a su vez expiatorio paradigmático de la copla, lo asume y despliega el intérprete para suscitar una reacción del público que en este sentido no es sino de compasión. El cantaor o cantaora, que por medio del sujeto enunciador representa al personaje, pide un veredicto pasional con respecto a él. Para con el cantaor/a, el público enjuicia ante todo el arte, no lo olvidemos, porque olvidar esto supondría ignorar que estamos ante una ficción. Pero en su imaginario el espectador se ha adentrado en el mundo de ficción y se ha situado a la par con el personaje, y esto repercute en el reconocimiento del artista que ha sabido expresar con sinceridad y emoción lo que le pasa al personaje. Ese imaginario convocado, y la alegría y la pena como sentimientos básicos, suscitan una respuesta imaginaria corporeizada en la respuesta de las personas que se hallan en la sala. Si nos fijamos, la convención escénica consiste en que el/la artista se exhibe seductoramente y altaneramente, mostrando tanto alegría como pesar, pero acaba inclinándose ante el respetable público, sometiéndose a su sanción. Y el público se entrega con el aplauso, en un acto semejante al del deseo o el amor correspondido. Las fantasías sentimentales privadas se canalizan ritualmente públicamente en la relación bidireccional entre artista y espectador.

Conclusiones

Podemos concluir a partir de la reflexión sobre el texto genérico de la copla, con las siguientes constataciones:

- El texto de la copla es analizable como un discurso retórico.
- Se observa una temática pasional y una estructura fundamentalmente narrativa a través de la cual se despliega el proceso pasional.
- El proceso pasional es el del deseo amoroso-castigo vivido por el sujeto, pero trasladable a otro sujeto que compasivamente corresponde a dicho deseo amoroso-castigo asumiendo dicho castigo.
- Tal fenómeno remite a la ancestral existencia de una instancia parental represora y la prohibición del incesto, pero que ha de ser analizado en términos históricos si se tienen en cuenta los poderes y restricciones morales de la sociedad en la que se da la copla.
- El emisor (sujeto de la enunciación que suele ser narrador en tercera y/o en primera persona que en cualquier caso puede introducir a otros personajes) a través de una elocución peculiar, involucra a su destinatario haciéndolo continuador del proceso.
- La copla requiere también de la *actio* para su completa realización.

Referencias bibliográficas

ALARCOS, E. (2006): "Tatuaje: un acercamiento a la copla", *Clarín*, 65, 3-11.

ARREDONDO PÉREZ, H. (2014): "Andalucía y la mujer en la copla", F. J. García Gallardo y H. Arredondo Pérez (coords.), *Andalucía en la música*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 125-147.

https://www.academia.edu/36594504/Andaluci_a_y_la_mujer_en_la_copla

EGGS, E. (2000): "Logos, ethos, pathos: l'actualité de la rhétorique des passions chez Aristote", en *Les émotions dans les interactions*, Christian Plantin et al. (ed.), Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 15-31.

FERNÁNDEZ ARDAVÍN, L. (1927): *El doncel romántico. Folletín escénico en cinco capítulos y en verso*, Madrid, Prensa Moderna.

GREIMAS Y COURTÉS (1982): *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos.

HURTADO BALBUENA, S. (2003): *Aspectos léxico-semánticos de la copla española: los poemas y canciones de Rafael de León*, Málaga, Tesis doctoral de la Universidad de Málaga.

LEÓN, R. de (1997): Josefa Acosta Díaz, Manuel José Gómez Lara y Jorge Jiménez Barrientos (eds.), *Poemas y canciones de Rafael de León*, Sevilla, Alfar, 3 ed.

FREUD, S. (1984): *El malestar en la cultura*, Madrid, Alianza Editorial, 11 ed.

LÉVI-STRAUSS, C. (1981): *Las estructuras elementales del parentesco*, Barcelona, Paidós.

MOLINA REDONDO, J. A. de (2004): *De lengua española, de lingüística y de otras cosas*, Juan de Dios Luque Durán y Emilio Ortega Arjonilla (eds.), Granada, Granada Lingüística.

PUIG, L. (2008): "Del pathos clásico al efecto patémico en el análisis del discurso", *Acta poética*, 29 (2), 393-413.

PUJANTE, D. (2017): *Eros y Tánatos en la cultura occidental*, Barcelona, Calambur.

REINA, M. F. (2009): *Un siglo de copla*, Madrid, Ediciones B.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (1972): *Cancionero general 1939/71*, Barcelona, Lumen.

JIMÉNEZ, C.: CANAL YOUTUBE

Notas

(1) El ethos, o crédito del emisor, se halla en la copla en la misma condición de sujeto sensible y pasional del hablante, pues si ese hablante (tanto el personaje como los emisores de la copla) goza y sufre transmite en primer lugar esos sentimientos, pero con la autoridad que le da el haberlos depurado por el mismo sufrimiento. El logos, por su parte, viene a ser lo que los poetas de la tradición petrarquista que escribían sonetos, llamaban “razonamientos de amor”; esa lógica inherente a los procesos pasivos-compasivos que aquí en alguna medida tratamos de desvelar. Aunque la copla no es analítica sino patética, en parte procesa la pasión por la palabra y el razonamiento.

(2) En algunos tratados de retórica, como el de Aristóteles, los argumentos se forjan desde la inventio, y en otros es más cosa de la dispositio; pero en cualquier caso la argumentación está tanto en la materia tratada como en su tratamiento: argumento como asunto y argumento como disposición retórica del mismo.

(3) Un narrador puede contar de forma neutral, hasta donde pueda serlo el narrador en la copla, lo que le pasa a otro sujeto presentado como personaje, empatizando con él o no, exaltándolo o no, pero si no se le otorga voz a ese personaje, o se la otorga solamente al coro social que juzga, reduce la fuerza de la copla (a no ser que se deje la pasión del personaje en el misterio) y reduce al personaje a un estereotipo ideológico. Además, en caso de otorgarse la palabra, se puede otorgar a uno de los personajes del conflicto pasional o a los dos...

Caso distinto es el de la copla donde el narrador es también el personaje de la historia narrada. El mismo sujeto pasional cuenta lo que le ha pasado o le pasa. Evidentemente, como narrador que es, puede reproducir los juicios del coro social sobre él e igualmente dar la palabra al otro partícipe del conflicto pasional. Puede además explayarse emotivamente en momentos –estribillos o no- equivalentes a las arias operísticas. Esto da a la copla un gran poder de persuasión patética, y tiene además mayor fuerza revulsiva de las convenciones, si bien, todo hay que decirlo, fuerza patética que sirve a un cierto orden, que no es otro sino el de las mismas pasiones.